



**You have downloaded a document from**  
**RE-BUŚ**  
**repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Obraz, czas, ruch. Kino według Gilles'a Deleuze'a. Recenzja książki Gilles'a Deleuze'a: „Kino. 1: Obraz-ruch. 2: Obraz-czas.” Tłum. J. Margański Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, 2008

**Author:** Marta Ples-Bęben

**Citation style:** Ples-Bęben Marta. (2011). Obraz, czas, ruch. Kino według Gilles'a Deleuze'a. Recenzja książki Gilles'a Deleuze'a: „Kino. 1: Obraz-ruch. 2: Obraz-czas.” Tłum. J. Margański Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, 2008. "Folia Philosophica" T. 29 (2011), s. 373-376



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Marta Ples

## Obraz, czas, ruch Kino według Gilles'a Deleuze'a

Recenzja książki Gilles'a Deleuze'a

*Kino. 1: Obraz-ruch. 2: Obraz-czas*

Tłum. J. Margański

Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, 2008

Dzieje myśli filmowej składają się z prób przełożenia ulotnych obrazów filmowych na racjonalny język pojęć. Refleksja filmoznawcza narodziła się niemal jednocześnie z powstaniem samego kina, wraz z tekstami między innymi podkreślającego historyczną wartość dzieł kinematograficznych Bolesława Matuszewskiego, pojmującego film jako sztukę totalną Ricciotta Canuda czy manifestami szukających w filmie nowych możliwości artystycznej ekspresji przedstawicieli rozmaitych kierunków sztuki awangardowej początków XX wieku.

W tym kontekście książka Gilles'a Deleuze'a jawi się jako jedna z wielu prób uchwycenia istoty dziesiątej muzy. Dwa tomy tego obszernego dzieła ukazały się we Francji w latach: 1983 (tom pierwszy) i 1985 (tom drugi). Gdy powstawały, istniało już wiele manifestów artystycznych, komentarzy krytycznych i opracowań teoretycznych z zakresu rozmaitych dyscyplin, składających się na kilkudziesięcioletnią historię rozwoju myśli filmowej.

Deleuze był w pełni świadomy istnienia tego bogactwa. W swej książce odwołuje się do licznych tekstów z zakresu teorii filmu, ilustrując za ich pomocą stawiane przez siebie tezy. By zobrazować

swoją koncepcję, przeprowadza także zachwycające rozmachem i wnikliwością analizy arcydzieł filmowych, wykazując się przy tym znakomitą znajomością nie tylko kina europejskiego (w tym wschodnio-europejskiego), ale także azjatyckiego i amerykańskiego. Książka francuskiego filozofa zachwyca erudycją i błyskotliwymi analizami. Lektura przedstawionych w niej interpretacji filmów Siergieja Eisensteina, Friedricha Wilhelma Murnaua, Wernera Herzoga, Ingmara Bergmana, Johna Forda, Wima Wendersa czy Yasujira Ozu (by przywołać garstkę spośród wielu wspaniałych twórców kina, których nazwiska pojawiają się na stronach książki francuskiego filozofa) z całą pewnością sprawi przyjemność pasjonatom i znawcom kina.

Analizy wybitnych dzieł filmowych nie są jednak celem książki. Nie jest nim także zrekonstruowanie dziejów dziesiątej muzy. We wstępie do pierwszego tomu Deleuze zaznacza, że chodzi mu o podjęcie próby klasyfikacji obrazów i znaków, wytworzonych w procesie rozwoju kinematografii. Jako źródła inspiracji i główne punkty odniesienia wskazuje koncepcje Henri Bergsona i Charlesa S. Pierce'a. Poszczególne filmy, nurty i tendencje służą autorowi *Kina* jako egzemplifikacje opisywanych przezeń mechanizmów. Podobną rolę odgrywają klasyczne teksty z zakresu teorii filmu, do których francuski filozof często się odwołuje, także w tym wypadku ujawniając swą kompetencję i erudycję.

Słowem kluczem, wokół którego koncentrują się rozważania zawarte w studium, jest pojęcie „obraz”. Pojęcie to Deleuze zaczerpnął z filozofii Bergsona, który — rozważając racje idealizmu i realizmu — stwierdza: „Naszym zdaniem materia jest zbiorem »obrazów«. Przez »obraz« zaś rozumiemy jakąś egzystencję, będącą czymś więcej niż tym, co idealista nazywa reprezentacją, ale mniej niż tym, co realista nazywa rzeczą — jakieś bytowanie usytuowane w połowie drogi między »rzeczą« a »reprezentacją«”<sup>1</sup>. Deleuze sięga po Bergsonowskie ujęcie wszechświata jako zbioru obrazów<sup>2</sup> i nakłada je na dzieje kina, ustanawiając w ten sposób oś interpretacyjną, która wytycza kierunek prowadzonych analiz.

Deleuze podkreśla, że tak jak filozofowie myślą za pomocą pojęć, tak wielcy twórcy filmowi „myślą [...] za pomocą obrazów-ruchu i obrazów-czasu” (s. 7). Pierwszy ze wskazanych przez Deleuze’a typów obrazów: obraz-ruch, jest opisem zakładającym niezależność opisywanego przedmiotu, charakteryzującym się ciągłością ujęć, dzięki której

---

<sup>1</sup> H. Bergson: *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*. Tłum. R.J. Weksler-Waszkineł. Kraków 2006, s. 9.

<sup>2</sup> Por. ibidem, s. 16.

możliwe jest ukazywanie regularnych, logicznych związków przyczynowo-skutkowych. Wszelkie deformacje obrazu są logicznie uzasadnione, stanowiąc na przykład wyróżnik retrospekcji. Pierwszy tom książki Deleuze'a jest klasyfikacją i omówieniem poszczególnych komponentów obrazów-ruchu (obraz-percepcja, obraz-działanie, obraz-uczucie) oraz środków filmowych, takich jak montaż czy kadrowanie, umożliwiających zaistnienie tego typu obrazów.

Z kolei dla drugiego typu obrazów (obrazów-czasu) charakterystyczny jest fakt konstruowania przez kamerę jej przedmiotu. Sen, jawa, wyobrażenia, marzenia łączą się z sobą, wymieniają się, nie dają się od siebie odróżnić. Ten typ obrazów, zbudowany na fundamencie obrazów-ruchu, jednocześnie poza nie wykracza, wyrażając sam czas — trwanie, zmianę, relację. Drugi tom książki stanowi charakterystykę tego typu obrazów. Deleuze wyodrębnia i omawia w nim podtypy obrazów-czasu (obraz-sen, obraz-wspomnienie, obraz-kryształ), a także charakteryzuje konstytuujące je środki filmowego wyrazu.

Warto zaznaczyć, że wprowadzcie sam Deleuze wskazuje rozmaite filozoficzne punkty odniesienia, jednak wyróżniając w dziejach kina dwa typy obrazów, przede wszystkim zdaje się nawiązywać do tez Bergsonowskich, między innymi do jego koncepcji trwania, ruchu czy postrzegania. Redefiniuje także podstawowe kategorie filmowe, używając języka filozofii Bergsona. I tak, na przykład ujęcie „to obraz będący ruchem” (s. 31), natomiast montaż „jest operacją, która dotyczy obrazu-ruchu i wydobywa zeń całość, ideę, to znaczy obraz czasu” (s. 39).

Co szczególnie ciekawe, podejmowane zagadnienia skłaniają Deleuze'a do stawiania dalszych pytań, wskazujących istnienie bardziej znaczących, niż pozornie może się wydawać, związków łączących film i filozofię. I tak, nawiązując do stwierdzenia Bergsona, zgodnie z którym tak zwane złudzenie kinematograficzne (czyli rekonstruowanie ruchu na drodze łączenia nieruchomych odcinków) stanowi fundament zarówno kina, jak i naturalnego sposobu postrzegania, pyta: czy sztuczność środków, którymi posługuje się kino, musi pociągać za sobą sztuczność otrzymanych rezultatów? I jeszcze: czy odtwarzanie złudzenia musi koniecznie wiązać się z jego poprawianiem (zmienianiem)?

Okazuje się zatem, że *Kino*. 1: *Obraz-ruch*; 2: *Obraz-czas* to pozycja, która może zainteresować zarówno kinomanów, jak i filozofów. Co ważne, jest ona dowodem na to, że Deleuze, zgodnie z głoszonym przez siebie postulatami myślenia nomadycznego, nie uznaje w filozofii podziału na tematy centralne i peryferyjne. Stwierdza: „Samo kino

to nowa dziedzina praktyki obejmująca obrazy i znaki, które teoria filozoficzna musi wytworzyć w ramach praktyki pojęciowej” (s. 492). Polemizując w ten sposób ze stanowiskami krytycznymi wobec teorii filmu, pokazuje, że stawianie pytania o istotę kina jest jednocześnie stawianiem odwiecznego pytania o istotę filozofii.